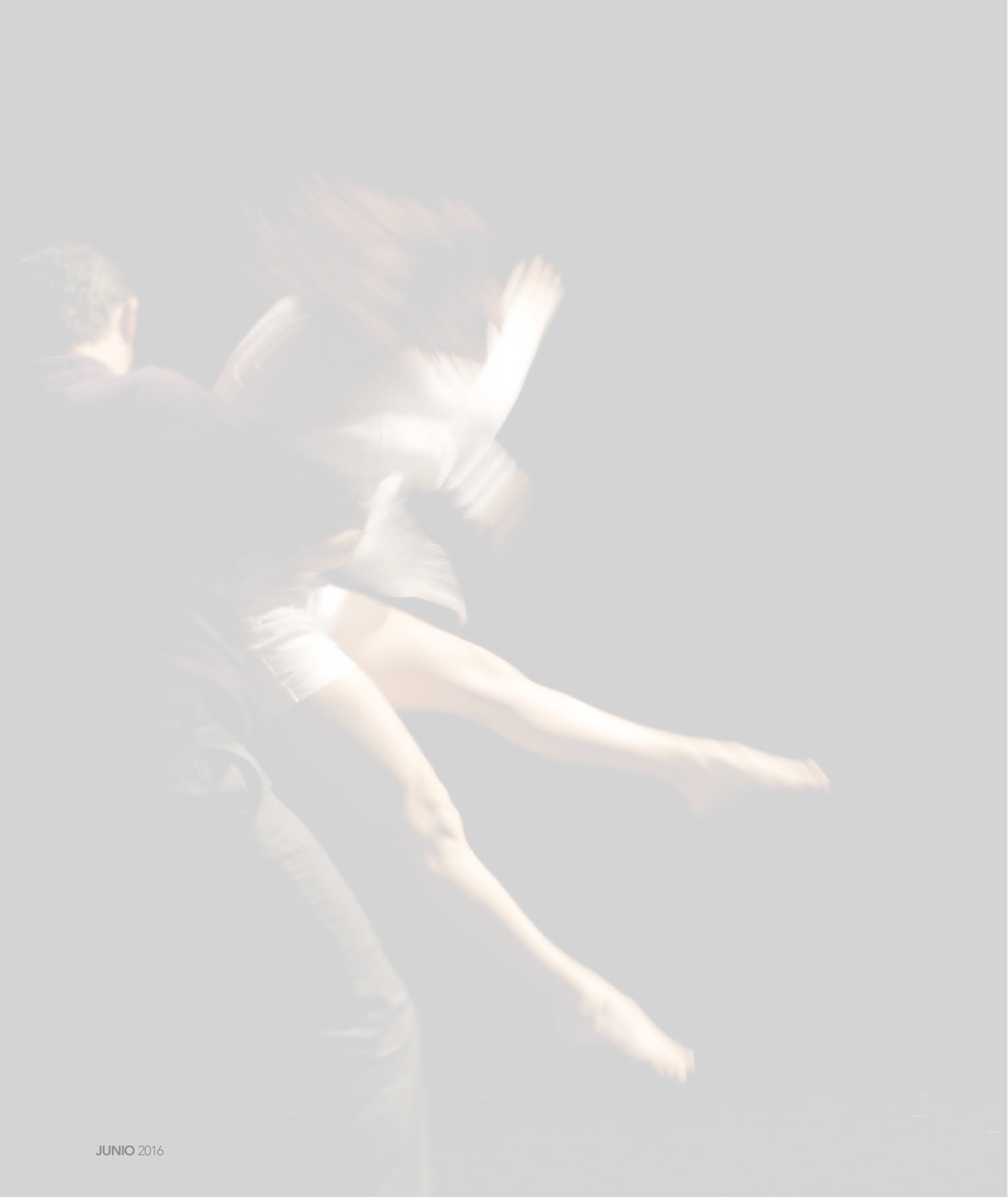
inter danza

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

AÑO 3 | NÚM 33

JUNIO | 2016



DIRECTORIO

Editora
Carmen Bojórquez
Corrección de estilo
Juan Antonio Di Bella
Diseño editorial
Nancy Elizabeth Morales Muñiz

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
María Teresa Trujillo Posadas
Subcoordinadora Nacional de Danza
Marcela Prado Orozco
Subdirectora de Difusión y Relaciones Públicas
Charleen Durán
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector Administrativo
Gabriel Torres Vargas
Administrador del Teatro de la Danza
Alejandra Herrera
Jefa de Proyectos Especiales
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público

FOTO DE PORTADA:
MIGUEL ÁNGEL MEDINA

EDITORIAL

Se dice que las nuevas generaciones
serán difíciles de gobernar. Así lo espero.

Émile-Auguste Chartier

EN LOS ÚLTIMOS NÚMEROS DE INTERDANZA, hemos venido festejando a importantes compañías de danza, agrupaciones cuyos coreógrafos ya forman parte del grupo de creadores dancísticos reconocidos en México, como son Cecilia Lugo y José Rivera. Hoy volvemos a abrir nuestras páginas para reconocer el trabajo de una coreógrafa que forma parte de una nueva generación, Alejandra Ramírez, fundadora y coreógrafa de BRUJA DANZA, grupo que nace con el siglo, por tanto asume su quehacer desde una visión colectiva, en la que, a decir de ellos mismos: "somos un grupo de creadores que a partir de 2001 trabajamos comprometidos con la necesidad de transformar espacios de la realidad para compartirlos".

De BRUJA DANZA nos habla en primera persona Alejandra Ramírez, de lo que para ella es y significa la creación desde la danza, pero deja muy claro que las estrechas colaboraciones artísticas en la creación de las obras, son la suma de esfuerzos compartidos: coreógrafos, bailarines, iluminadores, vestuaristas, diseñadores en general que, más que solamente artistas que trabajan para el coreógrafo, comparten activamente la realización de la obra. Una perspectiva diferente que hace, afortunadamente, a las nuevas generaciones difíciles de gobernar.

Hayde Lachino escribe de BRUJA DANZA y su voluntad de vivir, nos describe a Alejandra Ramírez, la persona, la amiga, la luchadora. Bienvenidos estos quince años, les aguardan muchos más.

De procesos creativos ligados a la influencia de Juan Rulfo en la danza experimental de Jalisco nos habla Angélica Íñiguez, trayéndonos un análisis del trabajo coreográfico de jóvenes que también forman parte de las generaciones de coreógrafos que surgen a principios de este siglo.

Por último, traemos nuevamente el tema de los festivales de danza, la multicitada Red Noroeste que integra a los festivales de Sonora, Sinaloa y Baja California, un esfuerzo de la comunidad de danza e institucional al que, en México, ya poco valoramos. Una mirada lejana como la que nos brinda Philip Szporer desde Canadá en su artículo "Cruces fronterizos", publicado originalmente en la revista digital Canada's Dance Magazine http://www.thedancecurrent.com/column/border-crossings, quizás, nos ayude a revalorar nuestros propios logros.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

CONTENIDO

PERFILES

04 BRUJA DANZA: LA VOLUNTAD DE VIVIR
POR **HAYDE LACHINO**

08 CELEBRAMOS 15 AÑOS EN ESCENA
POR **ALEJANDRA RAMÍREZ**

REFLEXIONES

12 CREACIÓN DE FRONTERAS LÁBILES EN LA DANZA EXPERIMENTAL TAPATÍA Y L INFLUENCIA DE JUAN RULFO*
POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

20 CRUCES FRONTERIZOS CANADIENSES EN LA EDICIÓN 2016 DE LA RED NOROESTE DE FESTIVALES DE DANZA
POR **PHILIP SZPORER**

ICONOGRAFÍA

26 BRUJA DANZA

BRUJA DANZA

La voluntad de vivir

POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

No recuerdo en qué momento comenzó mi amistad con Alejandra Ramírez, tengo la sutil impresión de haberla visto desde siempre, no recuerdo los trámites engorrosos que casi siempre supone una nueva amistad: los saludos tímidos, las conversaciones forzadas, y las miradas con desconfianza. Intento hacer memoria y sólo me aparece su imagen sonriente, su palabra franca y su "venga usted compañera". Quizá una con el tiempo borra de los recuerdos todo lo que no resulta relevante para vivir y sólo va quedando una memoria decantada que abraza esos instantes que nos dan sentido en el presente; así, en mi memoria, Alejandra está siempre en un salón de ensayos, en un teatro o frente a mí, al otro lado de la mesa riendo y festejando la vida, porque en medio de tanto horror, el simple gesto de afirmarse en la vida es subversivo.

FOTO: MIGUEL ANGEL MEDINA

En mi relación con Alejandra Ramírez, una de las cosas que más admiro, es la obstinación y fuerza con que ha sido capaz de sostener su proyecto: BRUJA DANZA; porque dedicarse a la danza es un acto de resistencia, todos los días se tiene que defender el espacio que se construye, los derechos conquistados, afirmar que el hacer del cuerpo también es una manera de llenar de sentidos el mundo. No hay forma de sostener un proyecto si no está presente la convicción de que dedicar la vida a la danza vale la pena.

Tampoco recuerdo cuándo fue la primera vez que vi una obra de BRUJA DANZA, pero de obra en obra se hace evidente la presencia de una coreógrafa que investiga, que se mueve, que no se conforma, se presiente una exigencia personal que mantiene a la artista siempre alerta ante sus propios lugares comunes. Sólo lo que está en movimiento sobrevive, no basta con mover el cuerpo, también las ideas deben ser sometidas a sacudidas constantes para no morir de aterosclerosis, con un cuerpo obstruido por donde ya no fluyen ideas que revitalicen la mirada del mundo, y por tanto, retomen el mundo como el lugar en donde todas las preguntas son posibles.

Si bien, en BRUJA DANZA, las obsesiones de Alejandra Ramírez son constantes: la condición femenina, la intimidad, la historia personal, y la exigencia en la solidez técnica de sus intérpretes, también son convocados el riesgo, la incertidumbre, y la apuesta por transitar vías desconocidas.

Pero la existencia nunca es un acto en solitario, siempre están convocados los otros, como presencias o como resonancias del pasado que le dan coloratura a nuestros actos. En BRUJA DANZA están presentes los conocimientos acumulados por el campo dancístico mexicano, la compañía se inserta con claridad en una genealogía que cruza todo el siglo veinte y cuyo impacto se deja sentir en la manera en cómo los cuerpos se hacen presentes en escena en cada obra de Alejandra Ramírez. Una historia que apostó por una sólida técnica interpretativa en los bailarines mexicanos como posibilidad de acceder al arte moderno, en esa antropofagia que caracteriza al arte latinoamericano: devoramos todo lo que nos viene de afuera para devolverlo al mundo masticado, deglutido, transformado en otra cosa.

BRUJA DANZA es sobre todo un proyecto colectivo en donde los bailarines son parte fundamental de la compañía, ellos encarnan la poética personal de Alejandra Ramírez, y son, ante todo, co-creadores, cada uno de ellos merece también un reconocimiento por hacer que la danza sea posible a través de sus cuerpos: Constanza Herrera, Adriana Olguín, Miguel Villanueva, Carla Barragán, María José Pérez, Ma. Jesús Toríz, Nelly Mendoza, Gabriel Morales, Wendy Brusa, Mayra Morales, Cynthia Aguilar, Saúl Gaspar, Cris Olmedo, Leticia Vera, Joselyn Álvarez, Elizabeth de Anda, Ulises Martínez, Diana Sánchez, Diana Rayón, Ángel Lara, Rodolfo Millán, Edgar Quevedo, Penélope Huerta, Diego Basantes, Sergio Hugo Valentín, Sandra Gómez, Gabriel Marcelo, Jaziel Fuentes, Ania Páez, Luis Escárcega, Columba Zavala, D´Enirio Pérez, Ignacio Pereda, Luis Villanueva, Raúl Castrejón, Alexis Cruz, Nayeli Arenas, Abel Servín, Karen Martínez, Stephanye Chávez, Guillermo Aguilar y José Luis Rocha; y también, siempre cercanos: Juan Zaldívar y Hugo Heredia, ellos, que casi nunca se nombran cuando se escribe sobre la danza, forman parte del acto tenaz de hacer danza que hoy aplaude su propia existencia.

BRUJA DANZA cumple quince años, yo celebro la resistencia, la insistencia, la perseverancia en el hacer, el hacer comprometido que construye mundo; pero sobre todo, festejo los amigos que la danza me ha dado, ellos, por sobre todas las cosas son mi suelo, mi coreografía personal, encarnan esa danza que se transforma en voluntad de vivir. Alejandra Ramírez es parte de ese suelo que nutre la voluntad de vivir.

BRUJA DANZA *celebrando* 15 AÑOS EN ESCENA

POR **ALEJANDRA RAMÍREZ**

"En el principio fue el movimiento. Luego, la diversidad de cuerpos y experiencias de lo movedizo."
Babel

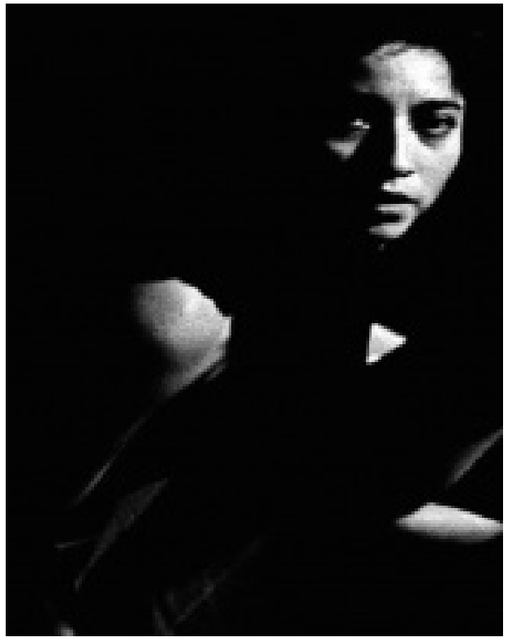
Como directora artística, coreógrafa y fundadora de la compañía Bruja Danza, puedo decir que desde el nacimiento de nuestra agrupación, aún antes, desde su gestación, la compañía fue inspirada por el principio rector del movimiento. Nuestra génesis ha sido precedida por una serie de acontecimientos y aprendizajes que favorecerían nuestro quehacer en este sentido. Entre las que destacaría, la necesaria vocación por el cultivo de la técnica de movimiento, como el umbral generador e impulso decisivo de la expresión a través de las artes escénicas. Es la fascinación por movernos, por contar historias, por tratar temas a través de la dramaturgia de lo corpóreo, lo que nos impulsa en nuestro quehacer artístico.

Los primeros recuerdos que tengo de cómo nació mi pasión por el movimiento son los recuerdos familiares, cuando aun siendo niña observaba a mis hermanas y hermanos bailar encantados con el ritmo, felices por su juventud y la alegría de vivir. Estos comienzos fueron seguidos de aprendizajes que dejaron una honda y determinante impresión; como lo fue observar a mis maestros de danza moverse de una manera que me cautivó. Estas experiencias se expandirían en mis primeras lecciones y mis primeras visitas a disfrutar funciones de danza, donde ya de manera inevitable se gestarían el ímpetu que sigue alimentando mi pasión por la danza y la escena.

Nosotros hacemos danza. Y entiendo esto primordialmente como la generación de acción corpórea, acción coreográfica, acción dramática, acciones lumínicas, sonoras, y escénicas, concebidas en un amplio sentido para provocar en nuestro entorno un cambio. Así es que concebimos la vocación y la utilidad artística y social de nuestra agrupación. Que permanece íntimamente comprometida con las transformaciones colectivas que genera el arte escénico de la danza. Así es como entendemos en términos generales el sentido de nuestro quehacer artístico.

Aunque el desarrollo de nuestra agrupación, durante estos quince años, ha tenido diferentes etapas, conformaciones y colaboraciones. Siempre nos hemos guiado por la dirección de principios éticos ineludibles a nuestro quehacer y discurso escénico. Los colaboradores administrativos y creativos: los intérpretes, los músicos, nuestro iluminador, el videasta, los asesores artísticos y demás personas que colaboran en nuestro proyecto, son personas comprometidas con su quehacer. Gente apasionada por las artes escénicas y por la danza, personas implicadas en el reto que la expresión de las artes vivas demanda en el desarrollo de la creación.

Para nosotros, el cometido de nuestra labor es abordar y transformar espacios de la realidad para compartirlos. Es crear a través del discurso corporal novedosas expresiones y relaciones significativas para modificar el entorno. Es en la creación escénica donde nos sentimos capaces de experimentar y provocar cambios, con la ventura que estos suponen. Esto es lo que nos impulsa a crear y creer en propuestas que se rigen desde su concepción, con la finalidad de ser expresadas y compartidas ante un público plural.



El cómo trabajamos para crear un repertorio de obras diversas, es concibiéndolas como procesos que se caracterizan por estar estructurados en abordajes integradores en distintos niveles de planificación y colaboración creativa. La concepción/confrontación con la obra que se está gestando, es tanto creativo en sentido idealizado, como operativo en sentido funcional: la forma y el fondo en la obra empiezan a reclamar su espacio en la realidad.

Cuando concibo una historia, un tema, una estructura coreográfica, una estilística a seguir, la discuto largamente conmigo misma y con mi productor y asesor artístico, Juan Zaldívar. A partir de ahí, nos encontramos con mil barreras que intentamos sortear en un proceso creativo y crítico constante y permanente que corre paralelo al proceso de creación de las obras. Variaciones específicas de este mismo procedimiento las llevo a cabo con cada uno de los colaboradores creativos de la compañía. El arduo laboratorio con los intérpretes es un proceso continuo de creación y reinvención, de confrontación con las ideas y las trabas técnicas específicas en cada una de las dimensiones del montaje. Una búsqueda de resolución en los posibles caminos y las respuestas creativas que cada etapa requiere.

Al tiempo que todo esto sucede, las imágenes en mi interior se desbordan en sueños y en la vigilia, irrumpen en lo cotidiano de mi existir, como vivencias escénicas de cuerpos en el espacio moviéndose y desarrollándose sin cesar desde mi interior. El movimiento por sí mismo empieza a expandirse en el arduo trabajo de gestación creativa con los intérpretes, con los que me sumerjo en cada ensayo, en las posibilidades que buscamos expresen de la mejor manera la efectividad coreográfica, la estética, el tema, la historia que debemos contar.

Siempre que me planteo el cómo trabajar el entramado de los hilos finos del discurso coreográfico y escénico, me ocupo de ir trazando un esquema mental de la construcción dramática. Es decir, el nivel estructural a seguir; y bien sea que me planteé construir una obra enteramente coreográfica, o que la obra requiera una estructura dramática en particular. Como cuando quiero contar una historia lineal —*ab ovo*— que comience por el principio en el orden aristotélico, cuya curvatura de acción dramática sea sucesiva y se desarrolle de principio a fin de modo tradicional. O bien, que comience —*in medias res*— por el medio de lo que quiero contar. O —*in extremas res*— en el punto culminante de la acción. O bien, que rompa cronológicamente y use el recurso de ir hacia adelante en prolepsis de la acción dramática, o hacia atrás analépticamente, ejemplos donde se expresen rupturas cronológicas y espaciales en el desarrollo discontinuo del planteamiento. Siempre es algo que someto a innumerables consideraciones y a las rigurosas temperaturas de la continua experimentación crítica sobre la adecuación coreográfica y dramática del discurso escénico, donde finalmente lo que gobierna para dar una forma definitiva final es el *instinto creador*.

Las estrechas colaboraciones artísticas en la creación de las obras, son determinantes para el resultado final de las mismas. Así es que la música y sonorización que empleamos es casi siempre realizada ex profeso para las piezas. Los compositores Andrés Solís y Federico González Orduña, que colaboran con la compañía, se sumergen igualmente en un proceso de laboratorio de creación ligado a la composición dramatúrgica. Contribuyendo imprescindiblemente a elaborar el carácter, el tempo, los matices y ambientación de las piezas.

Por otro lado, la disposición espacial y lumínica que siempre transita de una disposición a otra, según el foro, en las diferentes propuestas., es debida a la adaptación creativa de Hugo Heredia, que recrea variadas disposiciones y resoluciones escénicas para las piezas, ajustando a cada espacio las modificaciones pertinentes en cada intervención. Situación que da una versatilidad en la lectura y que permite establecer una cambiante metáfora de la obra: el espacio y sus usos en la acción dramática. El uso del video y multimedia en algunas de las piezas son elementos empleados para la mejor efectividad visual y discursiva. La contribución creativa de Jorge Wade es igualmente concebida a partir de un trabajo de conjunto en laboratorio.

Un trabajo esencial dentro de los colaboradores creativos en nuestro proyecto ha sido la invaluable participación de los connotados maestros y creadores, que desde su actividad han contribuido como asesores externos, implicados en la asesoría regular, o la asesoría esporádica o la creación en colaboración creativa. Nuestra deuda es con las maestras y maestros Sunny Savoy, Alicia Sánchez, Cecilia Appleton, Isabel Hernández, Marcela Sánchez Mota, Serafín Aponte, Raúl Parrao, Miguel Mancillas, Octavio Zeivy, Vladimir Rodríguez.

Dentro del repertorio de la compañía hay obras como: *Sin par, Ecos, Aire, Cazadora de astros, Mmmm, Fuga (seres en extinción), Solo para bailar en un cuarto solo*, que son estructuradas valiéndose más de un leitmotiv que de una historia por contar. Son efectivamente sustentadas en una estructura coreográfica y su discurso corporal, que transparentan a través de ambos lenguajes y la estética del discurso general, su intencionalidad artística y escénica.

En una obra como *Punto de partida*, su estructura comienza en el punto culminante de la acción dramática, y en la que se trabaja críticamente sobre la problemática de la violencia y discriminación de género. Obra de denuncia y hartazgo por el atropello hacia la mujer, que pone en manifiesto la cuestión de los roles establecidos en las interrelaciones sociales; el juego de dominación y poder, que se verifica cruentamente en las terribles estadísticas de mujeres asesinadas y mutiladas por el simple y llano hecho de ser mujeres. Con las consecuencias de la conformación de una sociedad vilipendiadora, maniquea y machista, sociedad sin igualdad de oportunidades, sin valores de equidad, ni de respeto a la vida.

En otro tenor, la estructura de una obra como *En pausa* comienza en medio de la acción dramática. Está inspirada en los acontecimientos que a todos nos asaltan en la vida, y que irrumpen para poner en pausa el movimiento y las acciones de nuestra cotidianeidad. Está íntima y formalmente ligada a una resolución escénica de un antes y un después; así como las mismas puestas *en pausa* que en la vida nos asaltan. La acción dramática preestablecida goza de saltos cronológicos de prolepsis y analepsis en varias historias discontinuas. Historias que los intérpretes evidencian fragmentariamente con la expresión en sus diálogos también fraccionados. La expresión contingente del destino se hace escuchar por parte del público asistente, al compartir sus propias historias *en pausa*. La movilidad y flexibilidad de la obra se convierten en un todo abierto y resignificativo constante sobre una base establecida.

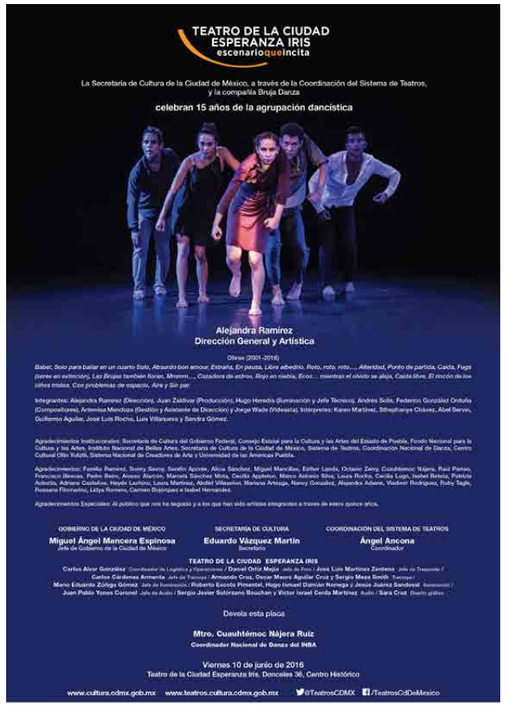
La obra *Extraña* establece un leitmotiv y regularidad estructural acorde a su particular planteamiento; sigue una estructura planificada de principio a fin. Aun cuando en el sentido temático y estilístico se sale de lo ordinario y es *rompiente*, disruptiva de la convencionalidad escénica y discursiva. Obra que desborda sus límites en el lenguaje de lo corpóreo y que retraduce metafóricamente los tiempos que vivimos: el extrañamiento del ser ante el misterio y la trama de las convenciones y la normalidad de toda índole. Obra que busca expresar las rupturas íntimas y sociales. *Extraña* es una —*rara avis*— dentro de las creaciones de la compañía.

La obra *Babel* está imbuida de la violencia de los tiempos. Obra —*ab ovo*— que identifica la conducta en relación directa con el tiempo presente y con el pasado ancestral. Expresa la manifiesta violencia que es reproducida sin fin ni cuartel por todos y contra todos, entre todos y en todos los niveles: entre personas, entre naciones, entre creencias e ideologías. Violencia que parece ocupar todas las dimensiones de nuestra convivencia social e histórica. Es una obra que plantea críticamente esta problemática social. El interminable *bullying* en el que todos participamos, bien como víctimas sometidas, bien como cómplices silenciosos o ejecutores victimarios.

Babel es la obra que presentaremos este 10 de junio en el Teatro de la Ciudad, Esperanza Iris a las 20:30 hrs. Como parte de las celebraciones de nuestro xv aniversario. Las obras que presentaremos en los siguientes años y que ya se encuentran en estado de gestación y preproducción son *Solo para bailar en un cuarto solo* (2016), *El espejista* (2017), *El rostro* (2017), *De los seres con inercia al vacío* (2017-2018).

El futuro de nuestra labor es seguir creciendo y fortaleciéndonos como grupo; creando y haciendo danza. Confiamos en un prometedor futuro para nuestro proyecto. El elenco de intérpretes y profesionales de danza que nos acompañan en la celebración de este aniversario son Karen Martínez, Stephanye Chávez, Abel Servín, Guillermo Aguilar, José Luis Rocha, Luis Villanueva, Sandra Cómez e Ilian Rojano. Nuestros colaboradores: Hugo Heredia, Andrés Solís, Federico González Orduña, Jorge Wade, Artemisa Mendoza y Juan Zaldívar, todos ellos son esenciales para nuestro quehacer como agrupación. También recordamos a todos los artistas que a través del tiempo han sido parte de nuestro proyecto.

Agradecemos por estos 15 años de labor artística a nuestros amigos, colaboradores y colegas. Y especialmente a nuestro público que es lo que nos impulsa a seguir trabajando.



CREACIÓN DE FRONTERAS LÁBILES EN LA DANZA EXPERIMENTAL TAPATÍA Y LA INFLUENCIA DE JUAN RULFO*

POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

La danza experimental se caracteriza por ser, de todas las expresiones dancísticas de Guadalajara, la que más toma, explora y traspasa disciplinas. Ninguna como ella acude a tantas fuentes de creación (escénicas, plásticas, sonoras, literarias) y con tanta apertura y una visión tan integral de su danza.

Además de tratarse de creadores sumamente disciplinados en su arte (entrenamiento, investigaciones, procesos creativos y factura de sus propuestas), conciben piezas multidisciplinarias, es decir, obras donde converge la creación de artistas de áreas diversas (respetando cada una sus propios métodos de trabajo), guiados por la mirada de los exponentes de la danza experimental.

Pero van más allá de la multidisciplina. Su apertura y curiosidad los ha conducido a procesos y resultados interdisciplinarios y transdisciplinarios (o, siguiendo a Rolf Abderhalden, han creado desde la indisciplina). En ocasiones, la danza experimental tapatía abre los límites prestablecidos de las áreas artísticas: los bailarines exploran con su voz y se adentran en la literatura, los cantantes hacen un trabajo corporal, la poesía va más allá del papel y se vuelve escénica, los escritores se hacen visibles en el foro, exploran el movimiento corporal y dan voz a su palabra, que habitualmente transmiten en letras, oraciones.

Todos estos artistas improvisan y se inventan metodologías en busca de nuevas formas expresivas y artísticas, convocados por la danza.

Cuando Paloma Martínez dirigió el grupo Gineceo de la Universidad de Guadalajara, a principios del año 2000, trabajó junto con el poeta Ricardo Castillo. Ambos experimentaron con poesía, sonidos vocales y danza: mezclaron sus saberes y los de las bailarinas que participaron (Melissa Castillo, Gisela Lara y Gabriela Aguilar *Gacela*). Así surgió *Dara dansha* (2003). No se trató de una obra coreográfica donde la voz y la poesía fueran añadidas, sino una creación escénica con todos esos ingredientes, que se creó más allá de las fronteras disciplinares.

> Ya habíamos ideado reunirnos a generar un trabajo conjunto, porque Ricardo conoce la puesta en escena anterior (*Los que sueñan*), que tiene sonidos involucrados con el movimiento, y como a él también le gusta experimentar, quisimos fusionar su poesía con la danza y la voz [...] Por lo general [en los montajes coreográficos] los movimientos son dictados a los bailarines o éstos los copian del original. En este caso no es así. Hay un tema que desarrolla cada bailarina, sin salir de él. Todos esos movimientos generan una obra extraña, pero interesante, porque conlleva mucho del interior de cada bailarín, de cómo siente las cosas y las quiere decir. [Paloma, en Muñiz, 2003]

La hija de Paloma Martínez, Zindu Cano, diseñó la música para *Dara dansha*, que fue interpretada en vivo. También fue resultado de un proceso de experimentación con sintetizadores, clarinetes e instrumentos prehispánicos.

La bailarina Elizabeth Mercado también ha explorado su voz, como si fuera otra parte de su cuerpo anatómico. Esto la ha distinguido en escena, en sus trabajos experimentales con Anzar, con Lola Lince y con Pájaro de nube:

> Explorar con la voz siempre me ha gustado, ya que las vibraciones y sonidos me conectan con una memoria primigenia provocando un movimiento que parte de un lugar muy profundo, que me permite entrar en sintonía con una experiencia interior que me expande y me libera. [E. Mercado, comunicación personal, 15 de octubre de 2015]

Del Taller para la escena de creación de Ricardo Yáñez, surgió *Sin sosiego*, "un performance, a partir de la novela de Juan Rulfo *Pedro Páramo*, donde los poetas tomaban momentos de la novela y los llevaban a la escena", recuerda Lola Lince, que interpretó a Susana San Juan, mientras que Paloma era la Curraca. Para Lince "fue un experimento interesante, porque a Ricardo le interesaba explorar las palabras y volverlas cuerpo". Aquí comenzó a buscar los impulsos interiores que la llevaran al máximo de expresión a través del mínimo de movimiento, y se inició en los caminos de la danza experimental.

La experiencia literaria y escénica del taller de Yáñez influyó en el trabajo posterior de Lola; desde su creación hasta nuestros días, el eslogan de su compañía reza "de la palabra al cuerpo". Luego, en 1991, Paloma Martínez creó la pieza llamada como el personaje de Rulfo, *Susana San Juan*. Paisajes, personajes y atmósferas del *Llano en llamas* y *Pedro Páramo* son elementos que han impulsado la exploración y la creación. Rulfo ha inspirado a bailarines, cineastas, pintores, músicos y a muchos otros artistas.

Jorge Aguilar, en el prólogo de *Cartucho* de Nellie Campobello [2000] dice que "la novela de Rulfo es el ejemplo magistral de la novela más abierta y más libre de la literatura latinoamericana del siglo xx" [p. 10], y es posiblemente esa apertura la razón de que muchos artistas hayan querido entrar en el universo rulfiano, partiendo de sus peculiares saberes, materialidades y perspectivas.

El trabajo de colaboración a partir de la obra de Rulfo ha reunido no sólo a creadores de la danza (experimental) y la palabra, sino a gente de otras disciplinas, como la creación radiofónica. Lince recuerda que en 1999, en medio de una efervescencia creativa, casi demencial, delirante, que traíamos [en la Compañía de Danza Experimental de Lola Lince] porque les estábamos dando rienda suelta a nuestras pulsiones irreprimibles, Alonso Torres [productor, conductor y creador radiofónico] estaba trabajando un guion para radio sobre *Pedro Páramo*, que llamó *La Media Luna*. Me pidió que colaborara como coreógrafa en este guion. Lo escuché y me atrapó, era un trabajo realmente muy bueno, así que me puse a trabajar con *Gacela*, Gabriela Cuevas y Alfonsina. [Ídem]

Radio Universidad de Guadalajara cumplía 27 años. La emisora estaba de fiesta y, para celebrar, organizó la "Ruta rulfiana", un paseo por las tierras del sur de Jalisco, donde nació, creció y se inspiró el escritor. Además de visitar haciendas, calles y casas de San Gabriel y Sayula, ver a los ancianos que bien podrían estar en cualquiera de los cuentos de *El llano*, la magia pueblerina y comer ciruelas enmieladas, había un programa dancístico que habían preparado Lola y la compañía La líbido, que dirigía el coreógrafo tapatío Antonio González, y que en ese momento era el *boom* de la danza contemporánea en Guadalajara. Pero la camioneta donde viajaban sufrió un accidente y murieron cuatro bailarines; otros quedaron lastimados: una herida en la danza tapatía que sigue pesando. En medio del desasosiego y la incertidumbre, la Compañía de Lola Lince actuó de noche, en una de las haciendas, acompañada de música en vivo y el guion de Alonso Torres, narrado por él mismo: "A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana".

> De hecho la obra de Rulfo sigue resonando en mi alma y en mis procesos creativos. Acabo de presentar una pieza que vengo trabajando desde hace un par de años, la llamo *Pajarera* y tiene que ver con un tema que ahora está en el ojo del huracán y que son las migraciones humanas, que se suceden desde el albor de los tiempos. Tomo la imagen de los pájaros como analogía de estas migraciones. La pieza está apuntalada por imágenes del film de Hitchcock, *The birds*, así como inspirada en las atmósferas de películas mexicanas de finales de los cuarenta. Por supuesto que gran parte del vocabulario se generó a partir de la lectura de *Nos han dado la tierra* de Rulfo. La imagen de mi *Pajarera* evoca también estas movilizaciones de la gente del campo a la ciudad y en este caso las mujeres que cargan su casa, sus recuerdos, sus sueños de libertad en un nido con pájaros en la cabeza. Lo muy curioso de esta pieza es que otra vez el azar fue el detonador porque yo empecé a trabajar con la idea de remontar una pieza de mi autoría, *Las sillitas*, que forma parte de *Los gatos lo sabrán*, y casi de inicio lo que se me reveló fue no un velorio sino un peregrinaje humano, unos pájaros moviéndose caóticamente dentro de una jaula, escenas de ataque, de depredación, de esperanza. [L. Lince, comunicación personal, 17 de septiembre de 2015]

La colaboración entre artistas como Ricardo Yáñez, Paloma y Lola nos muestra influencias literarias en la danza, que nos llevan, a través de Rulfo, a Nellie Campobello e incluso a Gabriel García Márquez, pues "*Cien años de soledad* no hubiera sido posible sin *Pedro Páramo* y *Pedro Páramo* no hubiera sido posible sin *Cartucho* de Nellie Campobello", un libro de relatos de gran originalidad y difícil de clasificar, que

> ...anticipa lúcidamente muchos rasgos que definirían el estilo de Rulfo: ese trato constante de las palabras con el silencio; ese parentesco en acción del silencio con la sobriedad irónica, tierna, de frases elípticas, breves; esa velocidad de la narración que, sin transición, recorre instantáneamente todos los registros del lenguaje y todas las intensidades de la realidad. [Aguilar en Campobello, 2000: 10].

Si indagáramos en las influencias que tiene cada artista que ha colaborado con los creadores experimentales, tendríamos frente a nuestros ojos la revelación de un listado de herencias de lo más diversas y veríamos que terminarían por influir en la danza experimental. Pero mi intención no es alumbrarlas todas, una a una, sino plantear un panorama general de influencias y colaboraciones y señalar que esa apertura e inteligencia que ha llevado a estos creadores a colaborar entre sí es un rasgo característico de un movimiento artístico que está vivo y que, por tanto, sigue mutando.

No obstante que nuestros protagonistas reconocen sus herencias y colaboraciones, buscan que su propuesta sea original:

> Ellos reconocen que sus procesos tienen que ver con muchos otros procesos y que su danza es resultado de toda la experiencia. Estas influencias no les quitan originalidad, pero buscan originalidad y en tanto tienen historias de vida distintas suponen que han llegado a resultados bien diferentes, cuando en realidad comparten mucho, estética y procesualmente. [S. Hernández, mesa de reflexión, 2015]

Para los espectadores de danza experimental existen elementos que hacen reconocible este movimiento, es decir, hay cosas que se comparten en las propuestas de todos ellos. En esa búsqueda de originalidad y singularidad, he podido apreciar durante estos años grandes similitudes entre unos y otros y en otras ocasiones también he visto diferencias, aspectos de un cuerpo, una danza o una puesta en escena que me resultan nuevos, que aportan frescura y, desde mi punto de vista, siguen expandiendo este movimiento. Así que se trata de una relación, como diría Wittgenstein, de semejanzas y alternancias, de aires de familia.

En la historia del arte ha habido, por supuesto, movimientos y propuestas inter y transdisciplinarias, que no solamente toman de otras áreas para apoyar, resaltar, vestir, decorar, ayudar a dar sentido, a sus coreografías sino que crean desde lo múltiple, compartiendo búsquedas, métodos y saberes. La danza experimental tapatía es uno de estos movimientos, así que esta característica no es exclusiva suya pero sí la hace distintiva en el contexto de la danza tapatía. La búsqueda y la experimentación trascienden la danza misma, o cualquier otro arte.

> Me parece chingonsísimo que la gente que hace danza experimental abre cada vez más sus procesos a artistas que van a coadyuvar al sentido poético de la coreografía, ya no están tan cerrados a ser sólo ellos con ellos y para ellos, sino que se abren y hacen de todo. Pienso por ejemplo en Bety Cruz y Marcos García de Pájaro de

> NUBE. Buscan la colaboración con otros lenguajes, otros saberes y otros artistas. Siempre tienen la puerta abierta para integrar a otras disciplinas, y lo hacen realidad. Eso es algo que yo identifico que mueve a los creadores de la danza experimental. Por ejemplo, cada vez le dan más importancia a la iluminación, y eso viene pasando desde hace unos 15 años. [*Mosco*, entrevista, 16 de junio de 2015]

Este diagnóstico es del diseñador escénico Luis Manuel Aguilar *Mosco*, uno de los artistas que ha trabajado en la creación de la danza experimental tapatía. Miguel Ángel Gutiérrez, experto en títeres y director de LUNA MORENA, también ha colaborado de ida y vuelta con creadores de la danza experimental. Ambos conciben la escena como un todo que se construye gracias a la plástica, la dramaturgia, las atmósferas sonoras, un lugar donde confluyen muchos elementos. De una de sus experiencias más recientes en el proceso creativo de *Memorias del viento*, dice Miguel Ángel Gutiérrez:

> PÁJARO DE NUBE me invitó porque Elizabeth Mercado y Bety Cruz querían trabajar una coreografía con títeres. La invitación me emocionó, pues me gusta mucho su propuesta: la plástica, el contenido, la rítmica, la música, todo. Conocí la coreografía que querían hacer y estuve imaginando cómo solucionar y proponer algo a partir del movimiento. Estuve investigando en los medios y vi varias propuestas que relacionaban el cuerpo con los títeres, me sentí muy atraído por Ilka Schönbein, así es que supongo que estoy influido por ella. Me gustó mucho la estética y la manera como ella trabaja la hibridación entre títeres y titiriteros con el cuerpo [...] y pensé que eso podía funcionar con Liz y Bety, por la naturaleza corporal orgánica de su propuesta. Entonces busqué la hibridación entre la dimensión corpórea de las bailarinas y un personaje títere, que es lo que hace Ilka. Comenzamos a trabajar a partir del impulso de movimiento de las intérpretes y cómo trasladarlo a un tercero, a un nuevo ser que ellas forman con sus cuerpos. [M. Gutiérrez, entrevista, 28 de septiembre de 2015]

En *Memorias del viento* las bailarinas hacen un solo cuerpo con la marioneta y logran darle vida (incluso su cara parece gestual) durante toda la coreografía, y en no pocos momentos, lo hacen sin mirar al muñeco y desde una posición que aporta todo a la estética del plano titiritesco, pero que efectivamente es muy incómoda.

Aunque Miguel Ángel Gutiérrez reconoce y explica la influencia de Ilka Schönbein, los integrantes de PÁJARO DE NUBE se ocupan de hacer un trabajo de calidad sin la necesidad de conocer el origen de las influencias que viven en sus cuerpos y en sus creaciones. Pero esa es una característica común en todo arte: hay herencias conscientes y muchas, muchísimas otras, inconscientes, que llegan a través de la migración de artistas, de maestros y colaboradores. O directamente se posan ante nuestros ojos. Ciertas obras de Lola Lince tienen también estos elementos similares a los de Schönbein, aunque el director de LUNA MORENA nunca ha trabajado con ella.

Por otra parte, los cuerpos entrenados de la escena también están construidos socialmente, tanto por las técnicas dancísticas como por las cotidianas, de manera que lo aprendido en el pasado está siempre presente en un cuerpo vivo, es, como diría Martha Graham, memoria de sangre:

> Todos los seres humanos, pero en especial los bailarines, con su cuerpo y su vida en constante estimulación, tenemos una memoria de sangre que nos habla. Cada uno de nosotros ha recibido la sangre de sus padres y de los padres de sus padres desde el principio de los tiempos. Llevamos consigo miles de años con esa memoria. ¿De qué otra manera podrían explicarse esos gestos distintivos y esos pensamientos que nos asaltan inesperadamente? [Graham, en Tortajada, 2011]

Como no tuvieron empacho en hacerlo los artistas integrantes de FLUXUS, Pablo Serna transita de la danza a la pintura y a la cocina haciéndose acompañar de su propia voz, de la música que él genera, llevando metodologías de creación de una actividad a otra, experimenta con el color, las texturas, los lienzos, el movimiento, los olores, los condimentos, y éstos pueden estar dentro de un cuadro o en la danza, convertirse en el vestuario de alguna pieza, encontrar en el movimiento corporal una nueva imagen que plasmar con el pincel o ser un platillo-obra plástica-culinaria y, por tanto, efímera. En los últimos años baila más en su azotea, bajo las nubes, que bajo las luces del teatro y sigue inspirándose cuando ve el cielo, las aves, las flores, las frutas.

Existen muchos más ejemplos de trabajo colaborativo en la danza experimental tapatía, e incluso esas colaboraciones van más allá de lo artístico, por ejemplo con los gestores culturales y la figura del productor. Ambos están mucho más presentes en los trabajos experimentales que en otras obras de danza moderna y contemporánea. Esta peculiaridad, resultado de su apertura, es lo que ha hecho visible la danza experimental en escenarios de México y de otros países.

Para la bailarina Elizabeth Mercado,

> ...la danza experimental de Guadalajara se ha convertido en un referente nacional, es común que en festivales y encuentros en distintas ciudades de nuestro país, algunos bailarines nos comenten acerca del movimiento de la danza experimental en nuestra ciudad. Eso se lo debemos a nuestros extraordinarios maestros Lola Lince, Paloma Martínez y Pablo Serna, pioneros de este movimiento. [E. Mercado, comunicación personal, 15 de octubre de 2015]

Algunos de los espectadores que siguen la danza experimental participan activamente en la creación de sus montajes o, dicho de otro modo, artistas que colaboran en el proceso de una pieza son jueces y parte: hacen su trabajo y luego (si la escena no los requiere en vivo) se sientan a contemplar el resultado. Es el caso de los artistas que he mencionado en este texto y de muchos más, que han estado inmersos en decenas de procesos.

Hay algo más: en los últimos días de reflexión sobre esta investigación encontré que el espíritu experimental atraviesa de manera perpendicular –y, en realidad, de todas las maneras posibles– a muchos de los artistas que colaboran con los exponentes de la danza experimental, es decir, es una búsqueda, una colaboración y un aprendizaje de ida y vuelta en distintas direcciones. Un contagio. Para Miguel Ángel Gutiérrez, por ejemplo, el teatro de títeres (al menos el que él hace y el que le interesa) se ubica en un punto intermedio entre el teatro y el cine de animación, además de que "uno no lo sabe todo" y entonces, por eso, está abierto a la colaboración con otros artistas para crear esos mundos no escritos. Así con muchos artistas, lo cual, por supuesto, es una condición creativa en general, pero me fascina reparar en especificidades que crean pequeños universos.

En este tenor, la danza experimental tapatía tiene fronteras lábiles, es acuosa y resbaladiza. Siempre (al menos potencialmente) mutable, toca y se deja tocar por otros universos, otras inteligencias y sensibilidades. A veces se parece a sí misma, por eso y por los efectos que produce, por sus intenciones y significados, digo que es un movimiento artístico. En este ensayo traté de atraparla y muchas veces se me resbaló de las manos, así que lo mejor fue entrar en su dinámica, usar sus armas, ponerme el disfraz, jugar su juego, probar maneras de contenerla y esbozarla sin quedarme tan sólo con el rastro de su paso efímero, experimentar en los métodos de acercamiento, cacería y creación. El propio ensayo se animó, como *Pinocchio*, y se puso a indagar, a buscar y explorar, insistente, en distintas direcciones, hasta encontrar algunas cosas: este escrito es un intento móvil por contener algo que siempre está por derramarse.∎

*Este texto es un fragmento del ensayo *En busca de la libertad: danza experimental en Guadalajara*, inédito.

FOTO: MARCOS GARCÍA

CRUCES FRONTERIZOS

POR **PHILIP SZPORER**

CANADIENSES EN LA EDICIÓN 2016 DE LA RED NOROESTE DE FESTIVALES DE DANZA

FOTO: ANDREA VILLEGAS MALDONADO Y MINERVA MUÑOZ RODRÍGUEZ EN ROTHKO'S *BLUE SHADOWS*.

A finales de abril, fui invitado a la edición 2016 de la Red Noroeste de Festivales de Danza. La Red reúne cinco importantes festivales internacionales de danza, ubicados en tres diferentes estados de la región noroeste de México: Sonora, Sinaloa y Baja California.

Cada festival tiene su propia dinámica y logística, director/coordinador, presupuesto y es organizado por diferentes instituciones. Sinaloa realiza el Festival Internacional de Danza José Limón, el más antiguo de todos, y que estará celebrando su vigésima tercera edición este año. Este festival lo organiza el Instituto Sinaloense de Cultura y monta tres escenarios en las ciudades de Culiacán, Mazatlán y Los Mochis. En Sonora, el festival Un Desierto para la Danza es organizado por el Instituto Sonorense de Cultura en la ciudad de Hermosillo. En Baja California, Encuentro Internacional de Danza Contemporánea Entre Fronteras es organizado por la Universidad Autónoma de Baja California (uabc) en su campus de Mexicali. Cuerpos en Tránsito es organizado por el Centro Cultural Tijuana (Cecut), y Espuma Cuántica por el Centro Estatal de las Artes (ceart) en Ensenada.

Los directores del festival se conocen entre ellos y se reúnen para realizar la curaduría del evento en general. Aunque yo conocía muy poco sobre la comunidad de danza en México cuando llegué, lo que estaba por descubrir era un ambiente dancístico lleno de vitalidad y emoción. Aunque las localidades se encuentran relativamente cerca en la geografía, se trata de un país grande, y los desplazamientos de una ciudad a otra pueden durar una hora en avión, o a veces hasta más de tres horas en auto.

La caravana de artistas se movía de una a otra ciudad cada dos días, y en ocasiones parecíamos barcos que navegaban en la noche. Por ejemplo, Allen y Karen Kaeja y su compañía, Kaeja d'Dance, estaban en la misma gira, pero fue solo cuando llegué a mi tercera parada en la gira en Hermosillo, una ciudad en el desierto de 715,000 (de acuerdo con el censo de 2010) que por fin nos conocimos, y la conexión Canadiense fue algo real.

En un periodo de dos semanas, presenté una charla sobre el desarrollo del video-danza canadiense titulada "Northern Exposures," ofreciendo una perspectiva enriquecedora acerca del desarrollo de la danza canadiense para producciones en pantalla a lo largo de los últimos 75 años, así como una visión de su trabajo estelar, desde las primeras actividades pioneras de Norman McLaren en el National Film Board hasta la creciente investigación de JoDee Allen como una protagonista clave en actividades lúdicas y narrativas en evolución. También realicé la curaduría de obras de video-danza que se proyectaron en centros culturales, espacios de espectáculos y auditorios universitarios a través de la región para públicos elogiosos, y di un taller práctico de video-danza y una introducción a la creación de cine estereoscópico en 3D.

Mi propósito era llevar una dimensión nueva de la cultura canadiense al exterior –a través de mi experiencia como escritor, crítico, conferencista y cineasta – y a la comunidad de danza en México. Esperaba que mi información permitiera exponer el trabajo de los cineastas de la danza y otros artistas de la danza canadienses en un nuevo mercado. Fue para mí particularmente placentero formar parte de un evento de danza que no solamente abarcó presentaciones en escena sino también el compromiso de crear una rica experiencia tanto para el público como para los intérpretes de una forma amplia y generosa.

Kaeja d'Dance, que ahora celebra su aniversario número 26, presentó dos trabajos escénicos: ***.o (point zero)*** y *Touch*. Asimismo, en la mayoría de los lugares a lo largo de la gira, los Kaeja (Allen y Karen) ofrecieron una clase maestra, compartiendo su conocimiento técnico con los bailarines de las diferentes comunidades. Ellos recibieron la invitación de regresar y dar talleres más extensos y emprender nuevas creaciones dentro de compañías y programas no profesionales en algunas ciudades. Según los Kaeja, "La gira no se trata solamente de exponer tu trabajo, siempre ha servido para construir futuras relaciones, conexiones y comunicación para desarrollar el diálogo internacional y crear así implicaciones positivas para los años por venir, no solamente para nosotros, sino para toda la comunidad de danza canadiense."

La Red se fundó en 1994., para contribuir a cultivar la siguiente generación de bailarines y comunidades de danza contemporáneos. Se estableció una manera de trabajar que fue adoptada a lo largo del país: las regiones comparten los gastos y colaboran para decidir los contenidos del programa. No obstante que existe un consenso en la curaduría, cada festival tiene la libertad de seleccionar los espectáculos y eventos para su programa particular. Hoy en día las redes de festivales nacionales existen en otras regiones del país.

"Cuando comenzó el primer festival, la idea era tener una plataforma," comenta Hildelena Vázquez, maestra de tiempo completo en el departamento de danza de la uabc y directora del Festival Interna-

FOTO: PHILIP SZPORER CON KAREN Y ALLEN KAEJA EN UN TEATRO EN HERMOSILLO.

cional de Danza Contemporánea Entre Fronteras. “Estamos tan lejos del centro (Ciudad de México), y nada nos llega al norte.”

No a diferencia de otros festivales internacionales, el objetivo de la Red era ayudar a la comunidad de danza a crecer y equiparla con diferentes herramientas (incluyendo maestros, conferencias, espectáculos, músicos, críticos y fotógrafos) que permitieran a los artistas establecer estructuras, llevar compañías, coreografiar, aumentar el conocimiento sobre la técnica de la danza y diversas prácticas artísticas y desarrollar el gusto por la danza. Con ese fin, muchos de los festivales tienen programas que se montan para atraer a los estudiantes por medio de talleres y clases. Pero el impulso fue también crear una plataforma para el intercambio internacional donde la gente podía hacer amigos, reunirse, intercambiar información, compartir con los demás, hacer unión y crear nuevos proyectos. En suma, su intención era sentar las bases para la danza contemporánea en el país.

Este fue el Segundo año que el evento tuvo como tema la conexión norte-sur, incluyendo trabajo de canadienses, mexicanos y brasileños. En otros años, los artistas de danza han venido de Suiza, Finlandia, Estados Unidos y otras partes. “Es interesante ver las diferentes propuestas de la cultura de cada país que trae cada pieza,” dice Vázquez, graduada del departamento de danza de la Universidad de Concordia y una chispa de innovación y conexión en su comunidad. Según ella, “Es importante mantener el vínculo entre Canadá y México. Quiero compartir [lo que está pasando] con mi pueblo.”

El director de Un Desierto para la Danza y fundador de Antares Danza Contemporánea, Miguel Mancillas, también tiene una conexión con Canadá: fue bailarín por un par de temporadas con Montréal Danse a principios de 1990 y es hábil para construir conexiones con los grupos canadienses. En ediciones anteriores, compañías como Rubberbandance y Montréal Danse han sido invitadas al evento.

La interacción es un gran motivador. Pero la visión que Vázquez, Mancillas y otros proponen necesita ser correspondida y explorarse nuevas alianzas, es necesario alimentar el espíritu de colaboración. Reconocer como canadienses nuestra parte en la construcción y nutrir el intercambio es importante. No puedo recordar la última compañía mexicana o artista independiente de danza que vi actuar en Montreal, lo que nos lleva a preguntas sobre qué mecanismos existen para llevar el trabajo hacia el norte. Pero Vázquez explica, “Mexico no tiene un espacio en el mundo de la danza. Podemos estar atrasados en el avant-garde y las tendencias establecidas en [Norteamérica y Europa].” Pero sugiere que existen otros imperativos en juego en cuanto a asegurar el financiamiento para las artes y crear comunidades.

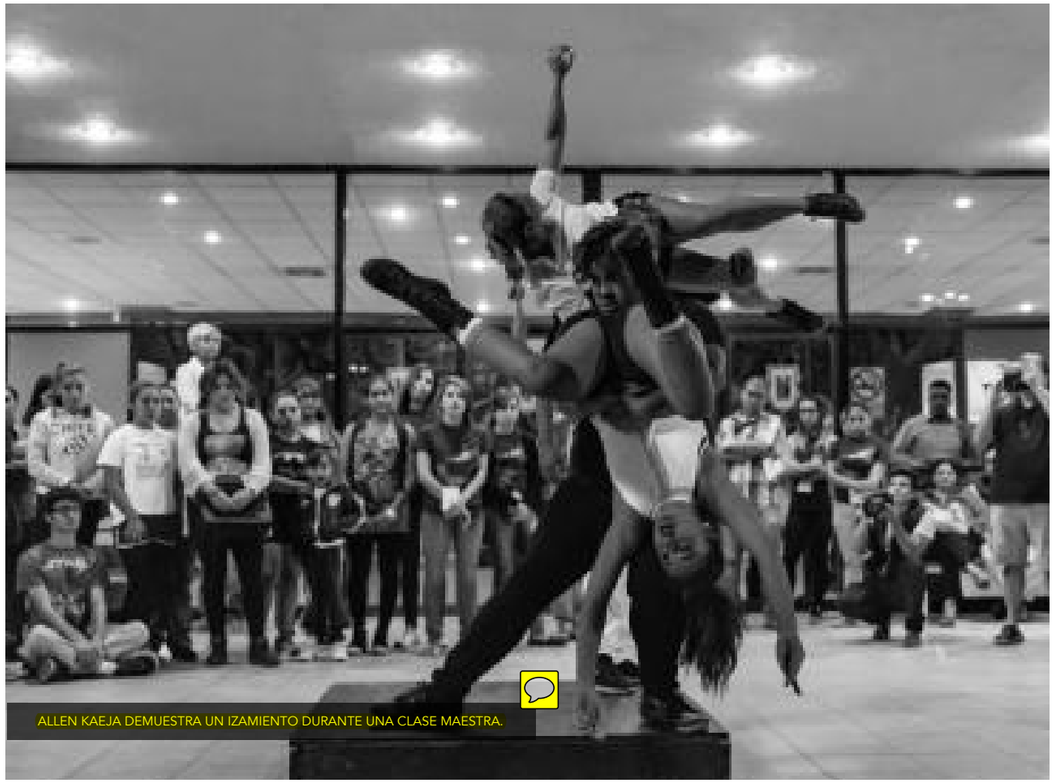
Desde mi punto de vista no hay escasez de talento y se cuenta con mucha energía para mostrar. A los jóvenes artistas independientes contaron con plataformas exteriores de diez minutos durante los festivales, incluyendo a Jorge Luis Salazar Torres, quien interpretó un trabajo evocativo in-situ, El Placer de No Pertenecer (The Pleasure of Not Belonging), que el festival denominó una “intervención coreográfica” justo antes de mi presentación en Culiacán, y el grupo Tranze Producciones, que en Mexicali hicieron su ensamble en una pequeño escenario y cautivaron al público con movimientos rápidos y muy físicos, así como texto. Contando con un espacio en el teatro de Ensenada, Andrea Villegas Maldonado y Minerva Muñoz Rodríguez, del Proyecto GSSP, interpretaron un conmovedor dúo, Rothko’s Blue Shadows, que explora ideas sobre la dimensión y la deconstrucción del espacio.

En Mazatlán, Delfos Danza Contemporánea, una compañía fundada en 1992 por los coreógrafos/bailarines mexicanos Claudia Lavista y Víctor Manuel Ruiz, ha estado floreciente. Desde 1998, Delfos también ha llevado la Escuela Profesional de Danza de Mazatlán (EPDM), que ofrece una licenciatura en danza contemporánea y atrae estudiantes de México y el extranjero. Una vez más, en términos de correspondencia, la EPDM es anfitriona regularmente de artistas y maestros de otras partes del planeta para conectar a los estudiantes con la comunidad de danza mundial.

Al ver a los grupos y compañías internacionales en el festival, este año y en los anteriores, Vázquez comenta, “Siempre sorprende que el trabajo que llega de Norteamérica no es político.” Mientras que, dice, el material de Sudamérica tiende a una sensibilidad política, con temas sobre la migración y gente luchando como trabajadores indocumentados. Estas realidades son elementos inseparables de la identidad que penetra las almas de la gente. Pero hay también bastante creación de trabajos lúdicos, como lo demostró La Covacha Big Band cuando unió fuerzas en el escenario para una Celebración del Día Internacional de la Danza con el grupo Antares.

Tengo la sensación de que los festivales mexicanos de danza son experiencias en capas, capas con diferentes puntos de atracción para participar, ya sea un estudiante en las clases y talleres, o un miembro del público que asiste a los espectáculos y eventos. La programación es sobre todo ecléctica, y parece que hay una responsabilidad, no condescendencia, para comunicar a un público inteligente, solidario y popular. Se anima a la gente a aventurarse y se les da a probar lo nuevo y diferente; espacios desde donde algo se extrae de ellos, y les crea intereses que tal vez no sospechaban tener. Para la nueva generación de artistas de la danza mexicana, creo que es una oportunidad para tener una participación en la Red sabiéndose bailarines o coreógrafos. Y eso tiene que ser una gran fuente de satisfacción.▮

PHILIP SZPORER DA UNA CHARLA EN LA RED NOROESTE DE FESTIVALES DE DANZA.



ALLEN KAEJA DEMUESTRA UN IZAMIENTO DURANTE UNA CLASE MAESTRA.

ICONOGRAFÍA

BRUJA DANZA

BRUJA DANZA EXTRAÑA, FOTO MIGUEL ANGEL MEDINA

CAZADORA DE ASTROS, 2005, BLACK BOX CENART. FOTO ROBERTO BLENDA

EN PAUSA, BRUJA DANZA, EN PAUSA, 2010

BABEL UNAM 2016

FOTO FUGA (SERES EN EXTINCIÓN) MIGUEL ÁNGEL MEDINA

EXTRAÑA BRUJA DANZA

EXTRAÑA BRUJA DANZA

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

SECRETARÍA DE CULTURA

Rafael Tovar y de Teresa
Secretario

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

INBA DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa".